



# Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario

## Institutionality and aesthetic canons: the Beautiful art in Chile since the fundation of the painting Academy up to the Centenary

PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ | CLAUDIO CORTÉS LÓPEZ | ALBERTO MADRID LETELIER  
 pzamoper@utalca.cl | c.cortes@uchilefau.cl | amadrid@upa.cl  
 Universidad de Talca (Chile) | Universidad de Chile | Universidad de Playa Ancha (Chile)

Recibido: 06/06/2016 · Revisado: 10/07/2016 · Aceptado: 21/09/2016

### Resumen

Las Bellas Artes en Chile estuvieron durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, en gran parte, supeditadas a las directrices del Estado y algunos grupos sociales. Desde la fundación de la Academia de Pintura el gobierno y las oligarquías sociales tuvieron un rol tutelar sobre los procesos de enseñanza, el patrimonio, la difusión y los sistemas de recompensas. La clase dirigente valoró un canon artístico cuyos repertorios iconográficos y estéticos se vinculaban con la tradición académica europea. Este modelo se institucionaliza en el país a través de la enseñanza de la pintura y escultura, las colecciones oficiales, los salones, y la escritura artística.

**Palabras clave:** Bellas Artes; Institucionalidad; Canon estético.

**Identificadores:** Cicarelli, Alejandro; Subercaseaux, Bernardo; Blanco, José Miguel; Mackenna Subercaseaux, Alberto.

**Topónimos:** Chile

**Periodo:** Siglo 19; Siglo 20.

### Summary

The Fine Arts in Chile were dependent to the guidelines of the state and some social groups during the second half of the XIX century and first decades of the XX mainly. Since the foundation of the Academy of Painting, the government and the social oligarchies had a very tutelary role over the teaching processes, the patrimony, the diffusion and the rewarding systems. The leading class valued an artistic canon whose iconographic and aesthetic repertories were related with the European academic tradition.

This model is institutionalized in the country through the teaching of painting and sculpture, the official collections, the saloons and the artistic writing.

**Keywords:** Fine Arts; institutionalize; aesthetic canon.

**Identifiers:** Cicarelli, Alejandro; Subercaseaux, Bernardo; Blanco, José Miguel; Mackenna Subercaseaux, Alberto.

**Place Names:** Chile

**Period:** 19th Century; 20th Century

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

ZAMORANO PÉREZ, P. E., CORTÉS LÓPEZ, C., MADRID LETELIER, A. (2016). Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 47: 39-56.

# Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario<sup>1</sup>

Este trabajo contiene el ideario de la constitución del sistema de arte chileno, desde mediados del siglo XIX, con la inauguración de la Academia de Pintura, hasta la celebración del Centenario de la Nación, cuando se amplía la infraestructura al construirse el Palacio de Bellas Artes, situación que posibilitó las condiciones necesarias para realizar la Exposición Internacional del Centenario. Estos acontecimientos son descritos mediante un ejercicio de recuperación de fuentes primarias no suficientemente estudiadas, en las que se refiere el papel de las instituciones, la reglamentación, la producción y recepción de obra. Este artículo funciona al modo del relato de una galería en la que se enumeran personajes, espacios y acontecimientos del campo cultural chileno.

## *El modelo*

Las Bellas Artes en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX hicieron eje con un modelo que podríamos definir *grosso modo* como académico. Este modelo clásico incluyó, indistintamente, resabios vinculados con el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Realismo. Aun así, y con ciertos matices diferenciadores, los pintores y escultores de esta época fundamentan sus creaciones en el marco de un discurso estético y, sobre todo, en un repertorio iconográfico relativamente estandarizado. La producción de obras es legitimada en su producción, recepción y circulación en este contexto. En este sistema también la obra define su “utilidad” y reciprocidad con el entorno social que la demanda estableciéndose una alianza con el Estado.

Una primera aproximación de este modelo la encontramos en dos antecedentes relacionados con la fundación de la Academia de Pintura, en 1849. En primer lugar, el discurso *Origen y progreso de las Bellas Artes* (Cicarelli, 1849)<sup>2</sup>, del primer director de la entidad, el italiano Alejandro Cicarelli y, en segundo, el Estatuto institucional –Reglamento de Estudios–, que regulaba los criterios de la enseñanza de la disciplina. En ambos documentos se definen una serie de valores e ideas que “asociaban la academia a un concepto de arte y artista, e incluye la articulación de ambos con el Estado y el resto de la sociedad” (Berríos et al., 2009:109). Este modelo inicial, en su aplicación y desarrollo posterior, no corresponde a un solo sistema estético estable e invariante, por el contrario, expresa mutabilidad, interpretaciones y sincretismo en el desarrollo de sus distintas formas plásticas y discursivas. A decir de Bernardo Subercaseaux (2004:25) se trata

1 Este artículo está inserto en el Proyecto de Investigación “Ausencia de una política o política de la ausencia. Institucionalidad y desarrollo de las artes visuales en Chile 1849-1973” Fondecyt N° 1140370. Investigador Responsable Pedro Emilio Zamorano Pérez. Coinvestigadores Claudio Cortés y Alberto Madrid, 2014-2016. Investigadora asociada Patricia Herrera Styles.

2 Discurso pronunciado con motivo de la apertura de la Academia de Pintura, el 7 de marzo de 1849.

de un modelo de apropiación cultural en donde, “...más que una idea de dependencia y de denominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o en “apropiados” elementos ajenos”.

Desde un punto de vista formal, el modelo trama tres elementos estructurales, a saber: el dibujo, el color y la imagen. El dibujo, por el poder confinante de la línea (Wölfflin, 1945:25), es un eje relevante en el proceso pedagógico de la disciplina, quedando ello explicitado en el primer Reglamento de la Academia. En el documento se señala que en la enseñanza de esta disciplina se habilita a los estudiantes en su dominio técnico, desde saberes iniciales, hasta conocimientos y habilidades más avanzadas, que posibiliten la articulación de “composiciones históricas”, “anatomía plástica” e “imitaciones de modelos vivos”<sup>3</sup>. Posteriormente, en la estructura curricular de la Escuela de Bellas Artes, en 1902, se evidencia una mayor especificación en relación al dibujo ya que, además de los trabajos realizados del natural como también de “bustos y estatuas antiguas”, aparecen tópicos relacionados con “geometría descriptiva, perspectivas y trazado de sombras”, además del curso de dibujo ornamental. Un segundo aspecto del modelo clasicista dice relación con el color y sus distintas formas de disponerlo en un formato. Ello dependerá de los siguientes elementos: la tradición pictórica europea relacionada con luces empastadas y sombras transparentes; los desarrollos asociados a temas conocidos como color-valor, color-local y fenomenología del claroscuro. Ello, además de la forma de construir un cuadro a partir del emplazamiento del dibujo en el formato pictórico, es decir, el color contenido en un límite o margen. Una tercera característica asociada al modelo se refiere a los repertorios iconográficos que se emplean. En este sentido los retratos y los temas históricos ocupan un posicionamiento mayoritario. La representación de personajes o hechos “notables” va asociado a ciertos protocolos visuales relacionados con trajes, atuendos religiosos y militares y escenografías. En este orden de ideas, el citado Reglamento exigía a los estudiantes desarrollar estudios paralelos sobre materias vinculadas con historia, mitología, literatura y filosofía<sup>4</sup>. El objetivo de todo ello dice relación con conciliar en la obra la jerarquía del tema o hecho retratado con las lógicas formales del modelo y su escenificación. Representar una obra en pintura o escultura significa, en este contexto, no sólo movilizar saberes

3 Reglamento de la Academia de Pintura, Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año de 1849. Primera Sección. Decretos del Gobierno.

Art. 2º “El curso principal de la Academia constará de las siguientes clases: 1ª de dibujo elemental a la estampa dividida en tres secciones. La 1ª sección, estudiará principios i cabezas, la 2ª extremidades, la 3ª la figura entera. La 2ª clase pertenecerá a la imitación del relieve o estatuas, i tendrá las mismas secciones que la anterior. La 3ª completará el curso de dibujo para la composición histórica, por medio de la imitación del modelo vivo, de un curso de anatomía práctica i otro de pintura y ropajes al natural”.

4 En el capítulo 3º del Reglamento de la Academia (artículos 8º, 9º y 10º) se señala: “Art. 8º. Mientras el alumno sigue su curso de dibujo, deberá estudiar fuera de la Academia la gramática castellana, la geometría y la historia...”

“Art.9º. Al tiempo del examen para pasar a la clase del modelo, el alumno deberá conocer la mitología o al menos los nombres i atributos de las divinidades griegas i de las estatuas que acaba de estudiar”.

“Art.10º. Para entrar en la composición histórica, deberá el alumno haber seguido un curso completo de literatura, o por lo menos de retórica, i otro de filosofía a fin de entender i hallarse en estado de espresar las pasiones que se desarrollan en la parte de la composición. Deberá también conocer los cinco órdenes de arquitectura i el dibujo de paisaje, para poder formar los fondos de los cuadros”.

técnicos, de oficio artístico, sino que también la habilitación de conocimientos que permitan desarrollar una dimensión semántica de la imagen, como parte de un proceso de reconocimiento y validación de ella.

El modelo tenía un espacio en donde ejercía su dominio y legitimidad. Como se sabe, el desarrollo artístico en Chile se ha expresado en el contexto de la institucionalidad académica. Desde la Escuela de Bellas Artes se parametrizó un sistema a partir del cual se establecieron las normas y criterios relacionados con la enseñanza, la difusión y las recompensas. Este modelo tuvo aliados no menores: la elite ilustrada, que operaba en la demanda de obras e imponía sus criterios en los encargos; parte importante del aparato oficial que se hacía representar en las distintas comisiones que se crearon como entidades supervisoras tanto en la enseñanza del arte como en su difusión; y, la recepción y difusión escritural en los medios. Las voces teóricas, vinculadas ideológica y socialmente con esta elite, adherían y promovían el modelo<sup>5</sup>.

Estas elites ilustradas que, a decir de Bernardo Subercaseaux (2004: 20), se auto percibían como europeas, tuvieron opinión no solo en la definición ideológica del modelo estético que se adoptó con motivo de la fundación de la Academia de Pintura en 1849 sino que, además, en la conformación de las distintas entidades tutelares (consejos y comisiones) que orientaron los procesos relacionados con la enseñanza, la difusión y el coleccionismo.

Estas elites ilustradas, que constituyeron lo que Pierre Bourdieu (2002: 219) señala como el “campo del poder”, ejercieron un papel definitorio en las decisiones que se tomaban en este ámbito. En un escenario como el señalado, desarticulado en su institucionalidad, el Estado delegaba su prerrogativa ideológica al concurso de instituciones asesoras y a algunos artistas e intelectuales que ejercían un claro ascendiente.

El modelo se basaba en la aplicación de ciertas normas y procedimientos técnicos cuyo referente principal fue la Academia de París (Berríos et al, 2009:118). En sentido general es la persistencia de la tradición griega y romana que se traduce en normas y modelos de enseñanza como en una institucionalidad que lo legitima y difunde. En el caso chileno será mediante la reproducción del modelo de la academia francesa, mediante el rol del Estado como agente modernizador la que se reproducirá en la enseñanza de arte.

## *Institucionalidad*

Usamos el concepto de institucionalidad como la acción del Estado, en este caso, sobre el campo de las artes visuales, relacionado tanto con ciertas convicciones, valores e ideas que sustenta, cuanto con los mecanismos e instituciones en que el sector oficial expresa su sensibilidad y prerrogativa. En este trabajo interesa ver como se expresa la institucionalidad en relación a los procesos de formación, difusión y coleccionismo.

5 Surgen aquí los discursos críticos de escultor José Miguel Blanco, el pintor Pedro Lira, Vicente Grez y, en las primeras décadas del pasado siglo, José Backhaus, Nathanael Yáñez Silva y Ricardo Richon Brunet, entre otros.

Aun cuando sesgada en lo tradicional, la acción del Estado fue ciertamente beneficiosa en el desarrollo artístico y cultural del país. Hubo progresos en un campo donde todo estaba por hacerse. Una de las actividades que se vieron favorecidas por la acción del Estado –además de la enseñanza– fue el coleccionismo. La fundación del Museo de Bellas Artes en 1880, generado desde la propuesta del escultor José Miguel Blanco y el Coronel Marcos Maturana, significó una acción directa del Estado ahora sobre el patrimonio (Zamorano y Herrera Styles, 2015).

El sector oficial –léase Estado y sociedad influyente– comenzó a hacer valer su opinión a través de algunas corporaciones de carácter participativo, que apoyan el desarrollo artístico local. Varias fueron las agrupaciones que ejercieron un rol tutelar sobre los procesos artísticos locales. A modo de ejemplo, Pedro Lira, una de las figuras más emblemáticas del arte chileno de la época, había fundado junto a Luis Dávila Larraín, en 1867, la Sociedad Artística, entidad que a partir de los primeros meses de 1885, se constituye en una sociedad anónima denominándose Unión Artística<sup>6</sup>. La misión de la entidad fue fomentar el desarrollo de las Bellas Artes en Chile y su obra más importante fue la construcción, en 1885, de un edificio en la Quinta Normal de Agricultura, denominado El Partenón, para instalar el Museo y celebrar allí las exposiciones anuales<sup>7</sup>. La Unión Artística y entidades afines que se crearon con posterioridad fueron integradas, principalmente, por personas influyentes que procedían del mundo social, político y diplomático y, en menor medida, por artistas que, por regla general, provenían de los mismos espacios simbólicos y sociales.

El Museo de Bellas Artes, por su parte, tuvo distintos instancias tutelares. La primera de ellas fue la Comisión Directiva de Bellas Artes<sup>8</sup>, que ejerció sus funciones desde 1887, en que fue creada por el gobierno cuando el Museo Nacional de Pinturas se trasladó desde el Congreso hacia El Partenón de la Quinta Normal de Agricultura, pasando a llamarse Museo de Bellas Artes. Esta Comisión, que funcionó hasta 1903, estuvo a cargo de la entidad, elaborando un reglamento para el funcionamiento de este y otro para los concursos, entre ellos los estatutos de la Exposición Nacional Artística. El 30 de abril de 1902 se formó una comisión con el objetivo de establecer las bases del concurso para la construcción de un nuevo edificio para el Museo y, anexo a él, la Escuela de Bellas Artes en el actual Parque Forestal. Luego, el 20 de noviembre de 1903, fue creada la Comisión Permanente de Bellas Artes, institución que tuvo un rol relevante en las actividades de celebración del Centenario, entre ellas la inauguración del nuevo edificio para el Museo

6 Los accionistas fueron Pedro Lira, Ramón Subercaseaux, Luis Dávila, Adolfo Ortúzar, Manuel Renjifo, Gregorio Mira, Alberto Edwards, Francisco Undurraga, Pedro Herzl, Alfredo Valenzuela Puelma, Onofre Jarpa, Rafael Correa y Salvador Castro.

7 Este edificio fue adquirido por el gobierno en 1887 para trasladar el Museo, en donde permaneció hasta 1910, fecha en que se traslada al Palacio de Bellas Artes en el Parque Forestal, en el edificio construido para conmemorar la celebración del Centenario de la Independencia nacional.

8 Sus miembros fueron Luis Dávila Larraín, Vicente Grez, Onofre Jarpa, Juan de Dios Vargas, Marcial González, Eusebio Lillo, Juan Ambrosio González, Manuel Rengifo, Marcos Maturana, Arturo Edwards, Pedro Lira y Fanor Velasco.

y la Exposición Internacional que se organizó para la ocasión<sup>9</sup>. El 31 de mayo de 1909 se crea el Consejo Superior de Artes y Letras<sup>10</sup>, que presidía el Ministro de Instrucción Pública y que tuvo a su cargo la “vigilancia general” de todos los establecimientos públicos de enseñanza artística del país. Correspondía también a esta entidad la supervigilancia y la dirección de la Escuela de Bellas Artes. Las prerrogativas del Consejo eran establecer las políticas y orientaciones, pero, además, podía dictar o modificar los planes de estudios y reglamentos internos de los diversos establecimientos artísticos; proponer al Gobierno el nombramiento de sus directores; nombrar o remover a los profesores y empleados; determinar las pruebas que debían exigirse a los alumnos “que aspiren al título de idoneidad profesional” y expedir los mismos títulos. El fomento del buen gusto estético fue una de las prerrogativas más importantes de este Consejo. Un buen gusto que debemos entender asociado a principios formales e iconográficos tradicionales y a una escritura artística en medios que legitimaba al arte nacional desde una mirada europea y academicista. Desde 1910 y hasta 1927 esta entidad pasó a denominarse como Consejo de Bellas Artes, ampliando de manera significativa el número de sus integrantes<sup>11</sup>. La incorporación de artistas jóvenes y de otro espectro social, tales como Exequiel Plaza y Benito Rebolledo Correa; de pintores y escritores con visiones más vanguardistas, entre los que se cuenta a Juan Francisco González y Pedro Prado, dan a la entidad un carácter más abierto en lo ideológico-estético y más democrático en su constitución.

### *Primeras colecciones*

Las principales iniciativas relacionadas con el estudio, la difusión y las colecciones provienen desde el Estado. El proceso de construcción del Estado-Nación en el Chile decimonónico propicia la movilización de distintas iniciativas en torno al proceso de construcción de una identidad nacional, alineando distintos discursos estatales con tal objetivo. La creación de entidades relacionadas con la educación artística y, especialmente, con la generación de un museo se sustenta en ideales de progreso, libertad y

9 Formaron parte de esta Comisión Raimundo Larraín Covarrubias, Paulino Alfonso, Guillermo Amunátegui, Fernando Álvarez de Sotomayor, Florencio Bañados Espinosa, Álvaro Casanova Zenteno, Enrique Cousiño, Nicanor González Méndez, Alejandro Huneeus, Alberto Mackenna Subercaseaux, Luis Orrego Luco, Manuel Rodríguez Mendoza, Carlos Silva Cruz, Ramón Subercaseaux, Santiago Toro Herrera, José Florencio Valdés Cuevas, Alberto Valenzuela Llanos y Enrique Villegas.

10 Ver Decreto Orgánico de creación del Consejo Superior de Letras y Bellas Artes (Santiago, 31 de mayo de 1909), en (Huneeus, 1910: 810).

11 Los integrantes del Consejo fueron Enrique Cousiño, Alberto Mackenna, Emilio Jequier, Rafael Correa, Courtis de Bonencontre, Julio Bertrand, Alberto Valenzuela Llanos, Máximo del Campo, Nicanor González Méndez, Ismael Pereira, Álvaro Casanova Zenteno, Luis Orrego Luco, Simón González, Joaquín Figueroa, Ramón Subercaseaux, Pedro F. Iñiguez, Luis Barros Borgoño, Ramón Balmaceda, Carlos Balmaceda, Guillermo Amunátegui, Joaquín Díaz Garcés, Benjamín Errázuriz, Luis Izquierdo, Pedro Reszka, Carlos Lagarrigue, Ricardo Larraín Bravo, Luis Cousiño Talavera, Pedro Prado, Julio Prado Amor, Jorge Eyzaguirre, Benito Rebolledo Correa, Gustavo García, Pedro A. Torres, Salvador Izquierdo, Ricardo Montaner Bello, Ricardo Richon Brunet, Exequiel Plaza, Carlos Leiva Torres, Carlos Alegría, Juan Francisco González, Hermógenes del Canto, Carlos Mondaca, Elmina Moissan, Marcial Martínez, Arístides Aguirre Sayago, Diego Dublé Urrutia, Agustín Cannobbio y Tito Lisoni.

desarrollo, valores en los que la clase dirigente del país se sentía, en cierto modo, representada.

En una carta de Ignacio Domeyko<sup>12</sup>, dirigida al Ministro de Instrucción Pública, informa que el Gobierno ha destinado para el uso de la clase de Arquitectura y Escultura del Instituto Nacional un importante surtido de modelos y adornos arquitectónicos en bajorrelieves y esculturas que habían sido obsequiados por el Gobierno francés. En la misiva se señala que: “Estos objetos, que son ejecutados en yeso de las esculturas que adornan la parte nueva del palacio del Louvre, llegaron hace tres meses al Instituto, los más en buen estado pero casi todos humedecidos i algunos quebrados o en pedazos, sin que alguno se halle enteramente inutilizado”. Esta colección, según antecedentes aportados por Domeyko, habría ocupado más de treinta cajones grandes cuando se trajo desde Europa. Este conjunto de obras constituyen uno de los primeros antecedentes sobre una colección de reproducciones clásicas, de uso académico, llegadas al país.

La iniciativa de crear una colección más oficial se planteó desde distintas instancias. A los primeros maestros contratados por el gobierno se les solicitaba una obra con esta intención. Augusto François, en una carta de fecha 2 de abril de 1862<sup>13</sup>, informa al Ministro de Instrucción Pública que en un decreto del mes de mayo de 1861 se instituyó la formación de una galería de bustos, “encargándome de la ejecución de un busto por cada año. Este año no se me ha asignado todavía cual busto debo hacer”.

En otra misiva enviada por Alejandro Cicarelli al Ministro de Instrucción Pública, el 16 de enero de 1862, plantea también la posibilidad de ir conformando una colección de arte en el país, a partir de obras proporcionados por los alumnos becados en el extranjero:

He hecho presente al Supremo Gobierno la gran ventaja que representaría a la nación al enviar estos jóvenes artista a Roma, por la razón que el alumno que recibe quinientos pesos para sus gastos, deberá enviar cada año uno o dos cuadros que el Director le designe, para conocer sus adelantos, para ir formando una colección de cuadros, copias de obras maestras i originales de ellos mismos; así que la Academia vendría a completar el curso artístico de los jóvenes que se dedican a tan bella carrera, i el Gobierno se encontraría en posesión de una colección de cuadros hechos por nacionales y para no verse obligado a comprar copias hechas por manos mercenarias que no siempre revelan la belleza del original.

Al propio Cicarelli el Estado chileno le había impuesto la obligación de realizar uno o dos cuadros anuales, para “ir dotando al país de un gabinete donde se encuentren representados los principales sucesos i personajes de la historia nacional” (Güemes, 1849: 25).

La creación de una galería histórica de pintura y esculturas fue planteada luego por Miguel Luis Amunátegui. En una carta suya enviada al Presidente Aníbal Pinto, el 19 de

12 Carta dirigida por Ignacio Domeyko, el 9 de octubre de 1857, al Ministro de Instrucción Pública. Documento en el Archivo Nacional, Fondo Mineduc, Volumen 40 (manuscrito, no consigna número de página).

13 La carta se encuentra en el Fondo del Ministerio de Educación, Volumen 133.



octubre de 1876, reproducida en los Anales de la Universidad de Chile, señala la existencia de numerosas obras en el Palacio de Gobierno, en la Universidad de Chile y en la Biblioteca Nacional, que podrían ser la base para una futura galería de obras. Estas pinturas y esculturas, se encontraban separadas unas de otras y eran inaccesibles al público. Amunátegui señala que ellas podrían servir para constituir la base de una Galería Nacional, que podría ser incrementada a través de donaciones.

Gracias al arbitrio propuesto, se salvarían fácilmente de la destrucción las imágenes de gran número de personas beneméritas o célebres; i al propio tiempo se pondrían a la vista de los que quisieran conocerlas o estudiarlas. La Galería proyectada sería una especie de lugar de honor en el cual se pagaría el correspondiente tributo de gratitud a los grandes servidores de la nación.

Amunátegui tenía en mente un espacio de connotación pedagógica y reconocimiento honorífico, en donde se visibilizaran aquellos personajes destacados en la historia chilena y americana. “Aunque la Galería cuya formación propongo ha de componerse principalmente de chilenos o de personajes que hayan figurado en nuestra historia, debe también, según plan concebido, admitir a todos los personajes que han cooperado al adelantamiento de la gran patria americana”.

El presidente Pinto acoge estas demandas decretando, el 21 de octubre de 1876, la autorización para el funcionamiento de la colección<sup>14</sup>. La materialización definitiva de un espacio público reservado al coleccionismo de arte se concretará luego, hacia 1880, a partir de la iniciativa del escultor José Miguel Blanco y el coronel Marcos Maturana. Ese año, bajo la presidencia de Aníbal Pinto se creó, el 18 de septiembre, el Museo Nacional de Pinturas, que funcionó en los altos del Congreso Nacional. Su primer director fue el pintor Giovanni Mochi.

14 El texto del decreto es el siguiente: “1º Destínase para la formación de una Galería de retratos históricos las salas de la casa del Museo Nacional donde se exhibieron en la última exposición las obras de pintura y escultura.

2º Se colocarán en ella los retratos de personajes notables de Chile que al presente existen en varias oficinas públicas o edificios i los que proporcionen los particulares.

3º Nómbrase una comisión compuesta de don Manuel Beauchef, don Luis Dávila Larraín, don Maximiano Errázuriz, don Francisco de Paula Figueroa, don Marcial González, don José Bernardo Lira, coronel don Marcos Maturana, don Ruperto Ovalle, don Nicolás Rodríguez Peña, don Luis Rodríguez Velasco i don Manuel Renjifo, para que procuren adquirir los retratos o bustos de las personas que consideren dignas de este honor, sea promoviendo suscripciones, sea invitando a los amigos o deudos para que los proporcionen.

Esta comisión, que durará un año, elegirá cada seis meses un presidente, un vicepresidente i un secretario. Podrá designar en Santiago i en los departamentos los cooperadores que estime convenientes.

4º Serán también admitidos en la Galería histórica de Chile los retratos y bustos de los individuos que se hayan distinguido en los acontecimientos de América.

5º Se colocarán en las mencionadas salas banderas tomadas en la guerra de la Independencia i los objetos de significación o recuerdo histórico que posea o adquiera la nación.

6º Se pondrán igualmente en ellas las obras de pintura o de escultura que deban servir de principio para la formación de un museo de bellas artes.

7º Se encarga al profesor de pintura don Juan Mochi y al profesor de escultura don Nicanor Plaza el arreglo de las dos salas de la Galería histórica del Museo Nacional.

Comuníquese y publíquese. Pinto.



José Miguel Blanco había proyectado un Museo como los que existían en Europa, con el fin “honrar a la Patria” y gestar la conversión de Chile en una nación líder de las artes en Sudamérica (Blanco, 1879a y 1879b). El proyecto museal de Blanco, a decir de Gabriela Urizar Olate (2012:215), valoraba “el rol educativo en la formación de valores de cohesión e identidad en la población, constituyéndose en la institución-eje de conocimientos y sentimientos a través del arte y la imagen”.

La Escuela de Bellas Artes mantuvo una interesante colección de obras de uso pedagógico. En la Memoria Histórica de la entidad, publicada en 1908, el escultor Virginio Arias (1908: 20) releva la importante y numerosa colección de modelos clásicos de yeso: “Hai en ella hermosas estatuas, bustos, troncos, extremidades, ornamentación, arquitectura, modelos de animales, etc.”. Estas reproducciones eran usadas por los alumnos, que las copiaban rigurosamente para luego pasar a las lecciones con modelos vivos.

De otra parte, Alberto Mackenna Subercaseaux<sup>15</sup>, un personaje vinculado a la oligarquía criolla e impulsor de diversas iniciativas culturales en Chile, entre ellas la construcción del Palacio de Bellas Artes y la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario, promueve la creación de un museo de copias. En una conferencia pronunciada en el Ateneo de Santiago, Mackenna Subercaseaux (1915: 8) da detalles de la iniciativa y devela su preferencia y sensibilidad por la tradición clasicista.

¡Cómo pudiéramos llevar a Chile una muestra siquiera de las maravillas del arte antiguo! ¡Cómo dar a conocer a todos los nuestros la Venus cincelada de Praxíteles, el Moisés de Miguel Ángel, el Gladiador moribundo, el Descendimiento de Bernini, el San Juan del Donatello, el Apolo Citaredo y tantas otras obras de suprema belleza que se exhiben en los museos de Roma.

Para dar satisfactoria respuesta a este, como él señala, “patriótico deseo” se precisaba solo adquirir en Italia una colección de copias en yeso de las esculturas clásicas, para traer al país estas muestras de la estatuaría del pasado.

Después de tomar informaciones supimos que con una suma no superior a treinta mil pesos de nuestra moneda, se podía comprar un museo completo de copias de esculturas, y podrían traerse a más los modelos de todos los estilos arquitectónicos antiguos, -base de las construcciones modernas (Mackenna Subercaseaux, 1915:9).

Finalmente, en agosto de 1900, fue aprobada por el Congreso una partida de treinta mil pesos para adquirir en Europa un museo de modelos. Poco tiempo después Mackenna fue comisionado *ad honorem* por parte del Gobierno para escoger los modelos en Europa y traerlos a Chile. Una vez materializada la compra de copias, Mackenna

15 Alberto Mackenna Subercaseaux (1875- 1952). Nació en Santiago el 8 de septiembre de 1875. Periodista. Realizó sus estudios en la Universidad de Chile. En 1901, fue comisionado por el Gobierno para recibir y traer a Chile, los modelos de escultura y arte industrial que sirvieron para la creación del Museo de Bellas Artes. En 1910, fue nombrado Comisario General de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Desde 1921-1927, fue Intendente de Santiago, inspirador y ejecutor de las obras de transformación del Cerro San Cristóbal. Desde 1933 a 1939, sirvió el cargo de Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

comienza a promover la idea de construir un edificio para cobijar las obras del Museo de Bellas Artes y que sirviera también para la nueva colección de yesos. En una carta abierta al Ministro de Instrucción Pública, publicada en la Libertad Electoral en febrero de 1901, señala la necesidad de definir un lugar para recibir las obras del museo de copias. “En algunos meses más principiarán a llegar a Chile algunas muestras de las obras griegas que irán a despertar en nuestro apartado medio las primeras emociones de lo bello” (Mackenna Subercaseaux, 1901:15). La construcción del Palacio de Bellas Artes<sup>16</sup>, obra emblemática en la celebración del Centenario de la Independencia chilena, tuvo su origen, precisamente, en la necesidad de localizar los yesos traídos al país por Mackenna. Con tal motivo en octubre de 1902 el entonces Ministro de Obras Públicas Joaquín Villarino convoca a un concurso<sup>17</sup> entre los arquitectos para realizar un proyecto para el Museo y Escuela de Bellas Artes, eligiendo el jurado el trabajo presentado por Emilio Jéquier<sup>18</sup>. Aceptados los planos y conseguidos los recursos se generó un intenso debate destinado a resolver la ubicación del edificio<sup>19</sup>. El Palacio de Bellas Artes fue, finalmente, inaugurado el 21 de septiembre de 1910 como parte de la celebración del Centenario de la Independencia nacional.

El Museo de Copias, después de estar guardado durante diez años al no haberse encontrado un lugar en donde exhibir las obras, finalmente se inaugura el día 29 de agosto de 1911, quedando las obras distribuidas en el hall del Palacio de Bellas Artes y en la Escuela anexa al edificio.

## *Becas y concursos*

Los concursos fueron importantes en la Escuela de Bellas Artes, tanto para evaluar los méritos de los estudiantes, cuanto para dirimir las becas de estudios al interior de la en-

16 El arquitecto de la obra fue el chileno, de origen francés Emilio Jéquier, quien ganó a Alberto Cruz Montt en el concurso convocado para este efecto. El edificio fue construido entre 1902 y 1910. En el ala poniente del edificio se instaló la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Universidad de Chile, hoy Museo de Arte Contemporáneo. La obra es de estilo neoclásico y tiene detalles de Art Nouveau.

17 Las bases para los proyectos fueron estudiadas previamente por una comisión nombrada por el Ministro de Industria y Obras Públicas, Joaquín Villarino, compuesta además por Domingo Amunátegui, Virginio Arias, Enrique Lynch, Alberto Mackenna y José Forteza. Elaboradas estas bases, se establecieron por decreto de 13 de octubre de 1902, bajo la presidencia de Germán Riesco.

18 Emilio Jéquier (1866-1949). En 1870 viajó junto a su familia a Francia, estudiando en la Escuela Especial de Arquitectura de Emilio Trelat, en donde se graduó como Arquitecto. Regresó a nuestro país en 1891, siendo contratado por el Gobierno de José Manuel Balmaceda. Desde 1910 hasta 1927 fue Miembro del Consejo de Bellas Artes, entidad que supervisaba el funcionamiento del Museo.

19 Ricardo Richon Brunet refiere los siguientes antecedentes a este respecto. “El señor Mackenna, verdadera alma de la construcción del Palacio, según la expresión empleada por el señor Joaquín Villarino en una carta que escribió en cierta ocasión al señor Alberto Mackenna, eligió y consiguió del Estado el sitio del antiguo cuartel de ingenieros (actual Plaza Vicuña Mackenna), pero entonces empezó entre él, representante del futuro Palacio, y la Municipalidad, una lucha tragicómica, digna del famoso “Lutrín de Boileau”; una vez fue expulsado “manu militari” del sitio en cuestión y amenazado de ir a la cárcel. En fin, la Municipalidad triunfó y, como dice el mismo señor Mackenna, esa fue una alcaldada muy feliz; pues a ella se debe que el Museo se encuentre ubicado en el magnífico sitio actual, contribuyendo a transformar lo que era hace poco uno de los rincones más sucios e inmundos de Santiago, en un barrio verdaderamente hermoso y elegante”. “El Palacio de Bellas Artes de Santiago”, diario El Mercurio, Santiago 22 de septiembre de 1910.

tidad y, lo más apetecido, tener la oportunidad de acceder al financiamiento de estudios en el extranjero. A modo de ejemplo, Ignacio Domeyko en carta enviada al Ministro de Instrucción Pública<sup>20</sup> le informa que, en conformidad a lo dispuesto por un decreto del 30 de agosto de 1858, se abrió en la Sección de Bellas Artes un concurso en las tres clases que formaban esta Sección.

Habiéndose abierto la exhibición de los trabajos presentados a este concurso el día 15 del corriente, los tres profesores, Don Alejandro Cicarelli, Don Augusto François i Don Laureano Laines en la sala de la exhibición, i bajo la presidencia del Señor Menviel, que por ausencia del Señor Ministro de Hacienda, hacía las veces de Decano de Humanidades, designaron por unanimidad de los votos las obras que en este concurso merecen ser premiadas<sup>21</sup>.

Al margen de los salones oficiales constan otras actividades como el Certamen de Pintura Arturo Edwards, inaugurado en 1888; el Certamen instituido por el Coronel Marcos Maturana, que perduró hasta 1930; y el certamen Enrique Matte Blanco, entre otros.

De otra parte, en los estatutos de la Unión Artística se explicitaba que su fin era la difusión de las Bellas Artes y la protección de los artistas. Con tal propósito se comprometían a la organización anual de concursos, los que fueron conocidos como los Salones Permanentes de Pintura. Estas actividades fueron precursoras de los salones oficiales. El reglamento de la entidad para las exposiciones normaba acerca del envío, admisión y retiro de las obras, los jurados, los premios, entradas y clausura.

En la Memoria del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública, del año 1861 se señalaba “Alumnos hai ya suficientes preparados para que puedan enviarse a Europa a perfeccionar los conocimientos adquiridos” (*Memoria...*, 1861:42).

De otra parte, el becar a los artistas más destacados a Europa formó parte en Chile de una política de Estado. Cicarelli, en su calidad de primer director de la Academia de Pintura, planteó esta necesidad al gobierno. “Es de advertir a V. S. que esta indicación de mandar pensionistas en Roma es costumbre de todos los gobiernos de Europa. Yo mismo he gozado de esta ventaja, pues fui enviado del gobierno de Nápoles a estudiar cinco años en Roma”. En el reglamento de la Academia, decretado en enero de 1849, se señala en el Capítulo 3, Artículo 7, los requisitos que les serán exigibles a los alumnos para ser admitidos a la postulación de la beca Roma. Según el documento;

Los alumnos de número serán obligados a asistir por lo menos dos horas diarias de las establecidas por este Reglamento. El que falte tres días en una semana sin razón que lo disculpe, será amonestado por primera vez. Por la 2ª o si faltare 15 días consecutivos, perderá su derecho al concurso semestre. Pero si faltare un mes continuado sin justo motivo, no será

20 Carta dirigida por Ignacio Domeyko, el 25 de septiembre de 1862, al Ministro de Instrucción Pública. Documento en el Archivo Nacional, Fondo Mineduc, Volumen 133 (manuscrito, no consigna número de página).

21 Clase de Pintura y Dibujo: 1º Premio Medalla de Oro Don Miguel Campos. 2º Premio David Sánchez. 3º Premio F. D. Silva.

Clase de Arquitectura. 1º Premio Francisco Gandarilla. 2º Premio E. Navarrete y 3º Premio Víctor Romero.

Clase de Escultura. 1º Premio José Miguel Blanco, 2º Premio Joaquín Díaz.

contado como alumno de número de la Academia, ni tendrá derecho al concurso de Roma que a su tiempo establecerá el Gobierno.

Roma fue el paradigma del arte para muchos países durante una buena parte del siglo XIX. Francia tenía una Academia Francesa de Bellas Artes en Roma<sup>22</sup>. España todavía tiene la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma<sup>23</sup>. El Premio Roma fue sin dudas la más elevada aspiración de los artistas.

Hacia fines del siglo XIX París llama la atención de los artistas nacionales que deseaban perfeccionarse. De este modo, el destino que se define para la mayoría de los pintores y escultores fue las academias francesas de arte, entre ellas la más importante: la École Nationale des Beaux Arts, de París.

Así como la fundación de academias bajo el paradigma europeo clasicista fue un elemento común en varios países americanos<sup>24</sup>, también lo fue la política de enviar a los jóvenes más promisorios a continuar estudios a Europa. En Argentina, a modo de ejemplo, un número importante de artistas recibe durante la segunda mitad del siglo XIX becas del Estado para seguir sus estudios en el Viejo Continente. Muchos de ellos van a Italia, otros a París<sup>25</sup>. En otros países americanos la situación es similar.

En la Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del Centenario, Virginio Arias (1910: 75) comentaba lo siguiente:

Dada la importancia i el adelanto en que se halla hoy nuestra Escuela de Bellas Artes, estimamos que ha llegado el momento de instituir el Concurso de París, a fin de enviar pensionados a Europa. Lo hemos llamado Concurso de París, porque creemos que en esa ciudad, i no en otra capital europea, es donde deben ir a perfeccionar sus estudios los pensionados de nuestra Escuela; sin que por eso dejemos de reconocer la absoluta conveniencia de visitar i estudiar los museos i colecciones de las otras ciudades del Viejo Mundo.

El influjo francés, señalado por el crítico español Antonio Romera (1976:12) como una de las constantes del arte nacional<sup>26</sup>, marcó con fuerza el escenario estético local

22 La Academia Francesa de Bellas Artes en Roma fue creada bajo el reinado de Luis XIV, en beneficio de los jóvenes pintores, escultores y arquitectos. El Premio Roma consistía en una estancia de cuatro años. En 1803 la Academia se instala en la Villa Médici. Por muchos años el Premio Roma fue considerado como el máximo galardón al que los artistas podían aspirar.

23 Ubicada en San Pietro in Montorio, fue fundada en 1873 bajo el reinado de Alfonso XII. Esta entidad depende de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Una parte significativa de los artistas españoles han desfilado por sus aulas. En la actualidad se denomina Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma.

24 La primera Academia de arte de estilo europeo en América fue la Real Academia de San Carlos de la ciudad de México del año 1785. La siguió la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro en 1826 y el mismo año la de Caracas.

25 Entre 1873 y 1890 partieron rumbo a Europa, entre otros, los siguientes artistas argentinos: Ángel Della Valle, José Bouchet, Augusto Ballerini, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu, Francisco Cafferata, Reinaldo Giudice, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, entre otros.

26 El historiador español Antonio Romera, llegado a Chile en 1939, habla de Claves y Constantes en la pintura chilena. Dentro de las primeras distingue la Exaltación, la Realidad, el Sentimiento, y la Razón Plástica; dentro de las segundas, el Paisaje, el Color, el Influjo Francés, y el Carácter. En Romera Antonio, *Historia de la Pintura Chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976, pp. 12 y 13.

durante el siglo XIX y primeras décadas del XX. Ello ya había sido señalado por Pedro Lira en los inicios de 1865:

Estrañamos que no se exija el francés, en cuyo idioma están escritas casi todas las obras de bellas artes que se pueden encontrar entre nosotros, i cuyo conocimiento es casi indispensable a cualquiera que pretenda viajar por Europa, a donde deben los alumnos más sobresalientes de la Academia ir a finalizar sus estudios (Lira, 1865:s/p).

En Chile el primer beneficiado con una ayuda estatal fue Antonio Gana (1822-1846). El gobierno había enviado a este joven artista a París en 1842 con el propósito que a su regreso organizara los estudios de pintura, responsabilidad que no pudo asumir debido a su prematuro fallecimiento en el barco que lo traía de regreso al país. En 1860 el gobierno envió a París al arquitecto Manuel Aldunate (1815-1904), autor de varios edificios importantes de Santiago, entre ellos el antiguo Congreso Nacional y el Palacio La Alhambra. Luego fueron becados dos pintores, Nicolás Ojeda, del cual casi no se encuentran noticias biográficas, y el paisajista Antonio Smith (1832-1877), enviado a Europa en los inicios de los años sesenta.

En 1863 el gobierno del presidente José Joaquín Pérez concedió una beca por primera vez a un escultor, Nicanor Plaza (1841-1918), para estudiar en París. Otro escultor, José Miguel Blanco, fue pensionado cuatro años después, en 1867. En 1868 el gobierno envía a Europa al pintor Miguel Campos (1844-1889).

Luego de algunos años en que no se becaron artistas, Ignacio Domeyko, en carta dirigida al Ministro de Instrucción Pública de fecha 20 de junio de 1874<sup>27</sup>, le señala la necesidad de abrir un nuevo concurso en la Sección de Bellas Artes para “Elegir entre los alumnos más aprovechados de ella el más digno de ser enviado por el Estado a Europa para el perfeccionamiento de su arte”. La demanda de Domeyko encuentra eco en el gobierno y, en los inicios de 1875, se le concede una beca al pintor Cosme San Martín (1849-1906).

La *École de Beaux Arts* era el lugar más importante al cual los artistas chilenos podían aspirar para cursar sus becas de estudio. El acceso a la *École* era muy restringido. Arturo Blanco, en la biografía que hace de su padre, José Miguel Blanco, comenta los requisitos que se les exigía a los escultores para ser aceptados en la entidad. El examen de admisión, que tenía lugar cada seis meses, consistía en hacer en greda, en 12 horas, una estatua o bajo relieve del natural, de 80 centímetros de altura<sup>28</sup>.

Es de advertir que la cantidad de aspirantes que toman parte de esos concursos es muy numerosa, de todas las nacionalidades y muy adelantados en sus estudios, pues ahí no van

27 Carta dirigida por Ignacio Domeyko al Ministro de Instrucción Pública. Documento en el Archivo Nacional, Fondo Mineduc, Volumen 290 (manuscrito, no consigna número de página).

28 De todos los trabajos presentados a esos concursos, los examinadores escogen 25 de los mejores y en seguida los van enumerando en orden de prelación. El autor del trabajo que no es admitido entre los 25 no tiene más que esperar otros seis meses, para hacer de nuevo su concurso de admisión.

a aprender los rudimentos, sino a perfeccionarse. Para aprender las nociones elementales están la infinidad de otras escuelas que hay en París (Blanco, 1912:111).

De los artistas chilenos que estuvieron en la época en la Ciudad Luz, muy pocos fueron los admitidos en esa importante entidad. De los escultores, constan los nombres de Nicanor Plaza, Virginio Arias y José Miguel Blanco (aceptado, este último, en una segunda oportunidad, en octavo lugar). Plaza, en una carta publicada en la *Revista de Bellas Artes*, el 2 de noviembre de 1889, valora el mérito de ser incorporado en la entidad.

Ser admitido en la célebre Academia (La Escuela de Bellas Artes de París) es también un gran triunfo y esto es tan cierto que, en 1886, cuando yo era miembro de ella, tomó parte en ese concurso mi antiguo amigo y compañero, el señor da Silva Guimaraes, que era enviado por el Gobierno de Brasil a estudiar medallas, y que por el sólo hecho de haber sido admitido en esa Academia, el Gobierno de su país lo felicitó y nombró Caballero de la Orden de la Rosa (Blanco, 1912:112).

No todo fue positivo para los artistas nacionales en la Ciudad Luz. Tenían que adaptarse a un mundo distinto, con profesores, conceptos y aprendizajes ajenos a su cultura y formas de vida. La École estaba hecha para franceses; en los concursos más importantes, tales como el Premio Roma, no se admitían extranjeros. Con todo, esta política de perfeccionar a los jóvenes artistas chilenos en Europa generó importantes réditos para el arte y la cultura nacional. Muchos fueron los artistas, pintores y escultores, que se vieron posteriormente favorecidos con este beneficio. Reinsertados en el país, la contribución de la mayoría de ellos tanto en el espacio académico como en el de la creación artística, fue determinante en la definición de la institucionalidad y la cultura artística nacional.

De otra parte, Gloria Cortés (2013: 139) nos entrega información sobre varias artistas chilenas instaladas en la capital francesa en los inicios del siglo XX. Se trata de Celia Castro, María Teresa Gandarillas, Luisa Isabel Isella y Rebeca Matte.

### *Contratación de profesores extranjeros*

Después de los primeros directores extranjeros que participan en la etapa fundacional de la Academia de Pintura, los italianos Cicarelli y Mochi y el alemán Kirchbach, el Gobierno, en los inicios del siglo XX, decide contratar a varios artistas europeos, principalmente españoles. Esta opción por los artistas peninsulares débese, quizá, al contexto simbólico definido por la proximidad de la celebración del primer Centenario de la Independencia nacional.

En mayo de 1906, se celebró un contrato entre el Cónsul General de Chile en España, Ramón Bernalles y el artista español Antonio Coll i Pi (1857-1943). Mediante este documento, se le contrataba en calidad de profesor para desempeñar la asignatura de Dibujo Ornamental y Pintura Decorativa, en la Escuela de Artes Decorativas de Santia-

go<sup>29</sup>. Posteriormente su labor académica se extendió a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, donde fue nombrado como profesor de modelado. Los orígenes plásticos de este artista se encuentran en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, lugar donde primero fue alumno y posteriormente profesor de composición y colorido. Coll y Pi es conocido como pintor y escultor, aunque en Chile se le asocia casi exclusivamente a sus obras más connotadas, como lo son el *Monumento al Bombero* y el conjunto escultórico dedicado al poeta y soldado español Alonso de Ercilla y Zúñiga y las cariátides que adornan el hall del Museo Nacional de Bellas Artes. En otro decreto del Gobierno, del 23 de octubre de 1916 (Nº 6.457) se prorroga, por un nuevo periodo de cuatro años, los contratos celebrados entre el Cónsul General de Chile en España, en representación del Fisco, y los artistas Antonio Campins, Baldomero Cabré Maclié, Juan Plá y Antonio Coll y Pi, y en virtud de los cuales estos últimos se comprometen a prestar sus servicios en la Escuela de Artes Decorativas como profesores de las siguientes asignaturas; Antonio Campins, de fundición de bronce de arte; Antonio Coll y Pi, de dibujo ornamental y pintura decorativa; Baldomero Cabré de práctica de modelación en mármol y piedra; y Juan Plá de escultura en madera. Se señala, además, que en este periodo los profesores señalados desempeñarán sus clases en la Escuela de Bellas Artes.

De todos los artistas contratados en los inicios del siglo XX, el más importante, tanto por sus antecedentes como por el impacto que generó en la escena estética local, fue Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960). Este artista vino a Chile en 1908 a dictar la cátedra de Dibujo, Colorido y Composición en la Escuela de Bellas Artes, donde, con posterioridad, fue nombrado como Director.

### *Institucionalidad y canon escritural*

Las voces teóricas de mayor gravitación en el siglo XIX fueron las de Miguel Luis Amunátegui, Pedro Lira, Vicente Grez, Pedro Balmaceda Toro, Emilio Rodríguez Mendoza y José Miguel Blanco, entre otros. De ellos, fue Blanco el que dio una mayor continuidad y consistencia a su discurso. Este escultor vehiculó su obra escrita a través del periódico *El Taller Ilustrado*, que circuló los días lunes entre 1885 y 1889, siendo el primer medio dedicado en forma exclusiva a la información artística y del cual fue director, columnista y dibujante. Además de *El Taller Ilustrado* hubo muchos otros medios que entregaron información sobre temas de arte y cultura. Entre ellos tenemos a los siguientes periódicos: *El Independiente*, *Las Novedades*, *La Nación*, *La Época*, *La Patria*, *El Mercurio de Valparaíso*, *El Estandarte Católico*, *Los Debates*, *El Ferrocarril*, *Libertad Electoral*, *La Unión* y *El San Lunes*,

29 En el citado contrato se señalaba lo siguiente: 2º “El gobierno de Chile pagará a don Antonio Coll y Pi la cantidad anual de tres mil seiscientos pesos chilenos distribuidos en doce mensualidades a razón de trescientos pesos, empezando a contar desde la fecha de la salida de Madrid, i se le entregará en esa fecha la cantidad de quinientos francos en efectivo en calidad de anticipo”. En el punto 3º, se indica “El Gobierno de Chile pagará además todos los gastos que orijine el viaje en primera clases desde Madrid hasta Santiago, de don Antonio Coll, su esposa y su ahijado de 8 años de edad, así como también los gastos de flete de equipaje i algunos muebles de su uso, los que deberán ser eximidos del pago de los derechos de aduanas, si no fueran libros”.



entre otros. Los escritos que circularon en estos medios, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX, lo hicieron como artículos de prensa, bajo las siguientes formalidades; de breve extensión, se situaban más a nivel de opinión que reflexión, eran acordes a los formatos editoriales de la publicación y expresaban un marcado énfasis en la contingencia.

En los inicios del siglo XX se sumó en la defensa del canon academicista la figura del pintor y crítico francés Ricardo Richon Brunet (1866-1946), quien se transforma en uno de sus más dogmáticos expositores. Su pluma se erigió en una especie de voz oficial, en un escenario fuertemente mediatizado por el centralismo del Estado, por la mirada de las oligarquías sociales y culturales, y por un poder de opinión y formación estética que hacía eje en la Escuela de Bellas Artes. Sus comentarios de arte, escritos en revista *Selecta*, en crónica “Conversando sobre Arte”, y otros medios, valoran la capacidad de los chilenos, después de haber conquistado su Independencia, de organizar su vida social y cultural tomando como modelo a las naciones europeas, por entender que allí, especialmente en Francia, estaba localizado el epicentro artístico.

### *Revisionismo (a modo de conclusión)*

Lo que se ha venido desarrollando anteriormente ha sido también objeto de estudios en las últimas décadas por un enfoque que se podría caracterizar de revisionista, en cuanto a la recuperación fuentes primarias y metodología de análisis e interpretación, sobre todo atendiendo a que la historiografía del arte chileno del siglo XIX no estaba lo suficientemente documentada, por lo tanto aportando otras miradas. Lo que comentamos se relaciona con los correlatos analizados sobre la constitución del sistema de arte en Chile y el canon a través de sus instituciones, colecciones, recepción, y sistema de promoción y recompensas.

Pretendemos entregar algunos aportes sobre la historia de la institucionalidad artística en Chile, como la historia de un objeto *constelar* (Berríos et al, 2009:14), como parte de un proceso entrelazado con sucesos y sensibilidades determinados. Por cierto es de destacar la proposición *constelar* modificando el relato lineal y el relevamiento de zonas construidas que son documentadas, aspecto a retener dado que lo que caracteriza a este estudio entre otros aspectos es el tratamiento de las fuentes primarias.

Relacionado también con lo tratado en la descripción sobre la infraestructura del sistema de arte chileno, el estudio de Josefina de la Maza *De obras maestras y mamarrachos* (2014: 41-42) en el capítulo “Mapeando el contexto de las artes: la fundación del Museo de Bellas Artes, la colección mamarracha y la definición de arte nacional”, profundiza y problematiza la institucionalidad en términos de la incipiente infraestructura y coleccionismo en la lógica nacional de desvestir a un santo para vestir a otro, cuando, recién ésta se estaba constituyendo (aspecto que en la actualidad no ha cambiado mucho ya que generalmente se crean nuevas dependencias, sin necesariamente fortalecer la institucionalidad existente). Precisamente lo que hace la autora es un ejercicio historio-

gráfico sobre el uso de las fuentes y la reconstrucción de ciertos relatos que ponen en tensión el canon de la historiografía del arte chileno.

En esta misma línea de *desmontar* relatos, el trabajo de Gloria Cortés (2013:14) propone desde los estudios de género, contextualizar el mundo femenino y su desarrollo artístico en un estudio inicial que abra paso a futuras investigaciones, que ahonden en las propias historias de estas mujeres, el análisis de sus obras, o bien, situarlas en nuevos relatos críticos. Este aspecto no es sólo característico en los discursos del sistema de arte chileno, en que las artistas no han sido lo suficientemente visibilizadas como lo evidencia el análisis de Cortés y cuyo efecto es el desplazamiento de una producción artística marginalizada de su inscripción en el canon por darle un lugar en los relatos historiográficos.

Si bien la proposición inicial correspondía a una reconstrucción de fuentes de documentación para armar un relato sobre la constitución del sistema de arte chileno, el que fue estructurándose como una política de Estado del desarrollo de la Bellas Artes, el que en término de objeto de estudio, se desplaza de la cronología sugerida inicialmente produciendo una constelación y actualización con los estudios últimos citados que completan el relato.

## Referencias bibliográficas

- Arias, V. (1908). *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Arias, V. (1910). *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.
- Berríos, P., et al. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago de Chile: Estudios de Arte.
- Blanco, A. (1912). Don José Miguel Blanco, escultor, ganador de medallas i escritor de Bellas Artes. *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo CXXXI, Sem. 2°.
- Blanco, J. M. (1879a). Proyecto de un Museo de Bellas Artes. *Revista Chilena*, Santiago de Chile, Tomo 13.
- Blanco, J. M. (1879b). Museo de Bellas Artes. Proyecto de uno. *Anales de la Universidad de Chile*. Memorias Científicas i Literarias. Santiago de Chile, Tomo LV.
- Bourdieu, P. *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 2002.
- Cicarelli, A. (1849). Origen y progreso de las Bellas Artes. *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo VI.
- Cortés, G. (2013). *Modernas. Historia de las mujeres en el arte chileno 1900-1950*, Santiago de Chile: Ediciones Origo.

- De la Maza, J. de la (2014). *De obras maestras y mamarrachos*, Santiago: Ediciones Metales pesados.
- Güemes, M. (1849). *Memoria del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública*. Santiago de Chile: Imprenta de los Tribunales.
- Huneus Gana, J. (1910). *Cuadro histórico de la producción intelectual de Chile*. Santiago de Chile: Biblioteca Escritores de Chile.
- Lira Rencoret, P. (1865). Las Bellas Artes en Chile. *Revista Ilustrada*.
- Mackenna Subercaseaux, A. (1915). *Luchas por el arte* Santiago-Valparaíso, Chile: Sociedad Imprenta-Litografía Barcelona.
- Memoria del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública*. (1849-1876). Santiago de Chile: Imprenta de los Tribunales.
- Madrid, Alberto, et. al (2011). *Revisión/Remisión de la historiografía de las artes visuales chilenas contemporáneas*, Santiago: Ocho libros editores.
- Revista Zig-Zag* (1908). Nuevo profesor de la Escuela de Bellas Artes. N° 176, Santiago de Chile.
- Romera, A. (1976). *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Subercaseaux, B. (2004). El Centenario y las vanguardias. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Urizar Olate, G. (2012). Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX. Representación de una nación en construcción. *Boletín Americanista*, año LXII, Barcelona.
- Wölfflin, E. (1945). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Zamorano, P. y Herrera Styles., P. *El Museo Nacional de Bellas Artes: historia de su patrimonio escultórico*. Santiago de Chile: MNBA, 2015.